RADAR libros
SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 · 14 DE JUNIO DE 1998 · AÑO 1 Nº 31

Nabokov vuelve: *Reeditan sus "Lecciones de literatura"*
Arturo Carrera: *Cómo escribí "Children's Corner"*
En obra: *Ariel Dorfman*
Reseñas: *Almodóvar, Bradbury, Dujovne Ortiz, Sarlo*

ME GUSTA SER MUJER

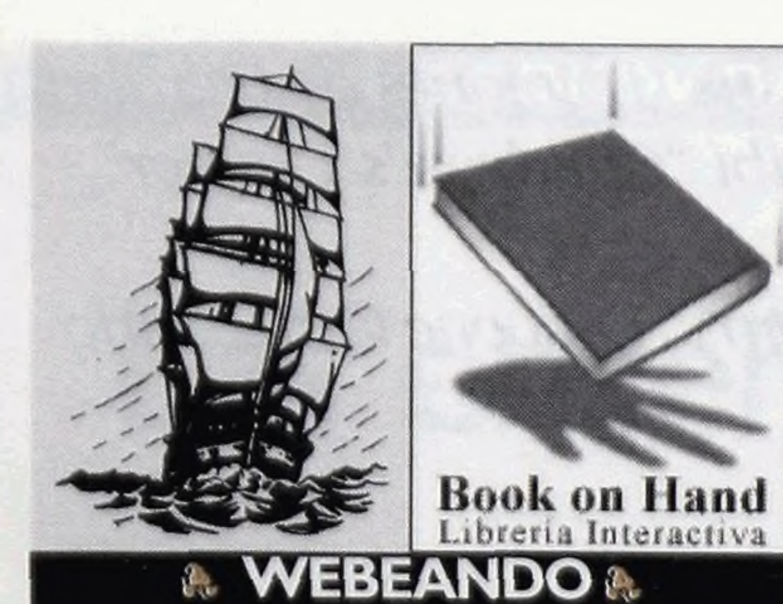
María Moreno no sólo no se llama así: ni siquiera está segura de ser una mujer. "Pero eso es algo muy femenino", cree. "Quizás ahí esté el motor que me llevó a pensar algo sobre género: a partir del síntoma, tuve que profesionalizarme". Moreno empezó su carrera como la periodista Cristina Forero, aquella que le hizo una inolvidable entrevista al escritor José Bianco, y fue acostumbrándose a ese nombre que no es de ella en notas como el reportaje, no menos memorable, a la estrella infantil Lorena Paola. Como María Moreno firmó su libro de ficción "El affaire Skeffington" y la biografía "El petiso orejudo". La antología de narradoras argentinas "Damas de letras" que acaba de publicar Perfil la ubica en el lugar que finalmente parece haber elegido: una rara que sabe pensar los problemas entre género y literatura.

Gabriela Esquivada

María Moreno es un invento. Acaba de publicar una antología de narradoras, *Damas de Letras*, que se suma a la mentira del inclasificable libro *El affaire Skeffington* y a la biografía *El petiso orejudo*. María Moreno no existe. Sin ofensa: María Moreno, en realidad, es Cristina Forero. Y el juego nombre/seudónimo parece complicado: "A veces una es la prehistoria de otra; a veces yo –eso que se llama yo– soy Cristina Forero y María Moreno es un personaje que produce textos que me dan de comer. A veces percibo diferencias entre las dos; a veces, creo que se funden. También tengo una duda sobre su orden. Y por suerte están los porteros eléctricos: nunca sé con cuál voy y vacilo al anunciarme".

María Moreno se inició entre frutas. Sucedió en *La Opinión*, donde escribía textos de crítica literaria y vida cotidiana como Cristina Forero: "Una vez se me ocurrió hacer una nota sobre fruterías nocturnas. Debo haberla considerado una intriga secundaria en mi escala de investigaciones, un registro menor dentro de mis (todos de pie) *altos grados de relación con la cultura*. ¿Por qué hay fruterías abiertas de noche? Gran pregunta, equivalente a: ¿Dónde van los pájaros cuando mueren? Hice esa nota –que no resultó muy diferente de lo que escribo ahora– y la firmé como María Moreno, como un ocultamiento. Pero terminó funcionando más que mi propio nombre".

María Moreno se confirmó entre cerdos. En *Siete días* trabajaba junto con Renata Schussheim, quien tuvo la idea de alquilar dos cerdos para una producción de fotos con la estrella infantil Lorena Paola. Al estudio marcharon Schussheim, Moreno, el fotógrafo y los animales. Allí los esperaba la nena, quien dudó breve-



WEBEANDO

Cuando un habitué de Internet desea conseguir algún libro, pareciera que la dirección obligada es *Amazon.com*. Pero los ejemplares que se pueden adquirir a través de este site son en su mayoría (si no todos) en inglés. En la contraofensiva en lengua española lanzada, para no quedar rezagada, por el país ibérico, se han instalado algunas direcciones con el mismo sistema de librería de Amazon para comprar a distancia. Pese a llamarse *Book On Hand* (www.bookonhand.com), el subtítulo del lugar es *Librería interactiva*, y justamente de eso se trata. Mediante un menú principal se puede acceder a: *Best-sellers* (aparecen los sesenta libros más vendidos en España), *Novedades* de cada mes, la posibilidad de búsqueda temática (Arte, Ciencias Médicas, Ciencias Naturales, Derecho, Economía, Educación, Filosofía y Religión, Geografía e Historia, Ingeniería y Arquitectura, Lengua y Literatura, Literatura Infantil, Matemáticas, Ocio y Tiempo Libre) y el sistema de búsqueda por datos, bautizado *Wilbur*, que acepta cualquier referencia de la obra requerida (sea título, autor, editorial o número de ISBN) y muestra las opciones que encuentra. Hay, además, una sección de libros recomendados para regalar. En el listado *Para regalo* se pueden encontrar gran variedad de obras de ficción (desde García Márquez a D.H. Lawrence) y también de no ficción, de temática variada (Teatro, Cine, Arte). Cada uno de los libros aparece con todos sus datos (título, autor, editorial e ISBN) además de una breve reseña donde se describe el contenido de la obra. Para terminar, y en la mejor tradición de las tarjetas de crédito, cada compra equivale a una determinada cantidad de puntos acumulativos, que pueden canjearse por elementos reales en la *Boutique*. La oferta del mediático free-shop varía desde el habitual juego de lapicera y portaminas, pasando por relojes, radios despertadores, hasta un estuche con pluma fuente y sello personal.

Otros sites para comprar libros en castellano: *Libroweb* (www.libroweb.com), que si bien no trae puntaje acumulativo, ni ofrece los simpáticos servicios de Wilbur, posee un sistema de búsqueda mucho más integrado: a partir del pedido de cada libro, no sólo aparece su ficha técnica y sinopsis, también se puede acceder a otros volúmenes escritos por el mismo autor o a la base de datos de las distintas editoriales. El listado de *Best-sellers* es más ordenado que el de Book On Hand: se divide entre Ficción y No Ficción para España y Estados Unidos, mostrando en los cuatro casos los diez libros más vendidos. Si no se utiliza el buscador para acceder (por datos, autores o editoriales), puede verse el catálogo por temas: Infantiles, Informática, Deportes, Poesía, Management, Salud, Consulta, Fantasía y Ciencia Ficción, Biografías, Religión, Viajes, Cine y Otros Productos (*sic*). Dentro de la ficha técnica de cada ejemplar no sólo se incluye una sinopsis, sino también comentarios de los lectores que opinan sobre la obra en cuestión. En ambos sitios se puede pagar con tarjeta de crédito y los precios aparecen en pesetas
(1 peso = 150 pesetas).

Pablo Mendívil



mente ("Hmmm, chanchitos... Qué vivos, como soy gorda..."), antes de aceptar las fotos. Esa tarde Moreno descubrió que a los cerdos no les gustan los flashes: se fueron enojando progresivamente y a la hora de devolverlos nadie se animaba a sacarlos del estudio. Alguien sugirió que los tranquilizaran con el psicofármaco de moda. Una idea que todos consideraron brillante, hasta que la policía detuvo a la camioneta con las mujeres, el fotógrafo y los chanchos drogados. "La entrevista con Lorena Paola marca un cambio en mi camino, el comienzo de una serie de transformaciones. Yo quería trabajar género y psicoanálisis. El quiebre vino así".

Ese quiebre evolucionó hacia un encuentro entre los trabajos "decorosos" (como la brillante entrevista que la Forero le hizo a José Bianco, incluida en el volumen *Ficción y reflexión*) y los de la Moreno. "En el momento en que le hice el reportaje a Lorena Paola todavía no existían ciertas lecturas ligadas al género: la relación entre periodismo y literatura, cierta teoría, importación de pensamientos... Me parece que sigo trabajando de la misma manera. El reportaje a Lorena Paola es una ficción. Es literatura, dentro de mis parámetros: no es menor al reportaje a Bianco o a lo que hago ahora. Siempre hubo una idea de no reconocimiento, de construir algo exterior a mí, sin posibilidad de autoría". Parece que su juego es volverse irresponsable de lo que hace. "*El affaire Skeffington* es: no soy poeta, es otra y está muerta. Yo hago sus poemas pero no sé inglés. Yo soy la ensayista que la construye, pero no soy una ensayista sino una periodista que entrevista a la nieta. Es mi manera de no hacerme cargo, de correrme del lugar".

> "Paralelamente al no hacerme responsable de lo que firmo, también firmo cosas de otros con ese nombre que no es mío. Igual, como plagiaria soy una ladrona de gallinas: lo que robo son fetiches, una frase. Bueno, todos los lacanianos hablan en lacaniano y ninguno lo considera un plagio, sino una transmisión."

El truco de *Damas de letras* consiste en dejar la responsabilidad de la antología en manos del azar, según escribió Moreno en el prólogo: "Este libro se propone como un abanico de registros y tópicos organizados por una mano lúdica y no como una selección de acuerdo al orden político, la calidad o la representatividad de autoras o relatos. En el juego de damas, quien llega a la línea final puede mover las piezas en cualquier dirección".

EL SI FACIL

¿Cómo se integra el azar a este trabajo?

–Yo escribo por encargo. Claro que no me encargan cualquier cosa, y en mi casa tampoco hay cualquier cosa: aunque hubiera buscado al tuntún, apretada por las circunstancias, no habría salido un libro muy diferente. En este caso elegí la convención de armar un catálogo de registros de mujeres, un registro temático. Me interesó hacer algunos pases: poner personas reconocidas como poetas pero con un cuento (como en el caso de Olga Orozco) o llamar "cuento" a un texto de Pizarnik que es mucho más complejo de definir. En general, la ficción para escribir algo está en que me lo demanden; pero si me demandan algo que no me gusta, me las arreglo para llegar al punto que quiero.

¿Nunca dice que no?

–No. Por eso tengo muchos problemas.

También le encargan cosas que suponen que María Moreno puede hacer.

Palabras, palabras, palabras




Las veintitrés autoras reunidas en *Damas de letras* tienen una contaminación agregada a la de compartir esta antología: los subtítulos bajo los cuales las acomodó María Moreno fueron expropiados a otras autoras. *Un cuarto propio* pertenece a Virginia Woolf; *Lazos de familia*, a Clarice Lispector; *Delta de Venus*, a Anaïs Nin; *El corazón es un cazador solitario*, a Carson McCullers; *La sangre de los otros*, a Simone de Beauvoir. Cada uno de ellos representa las paradas en el camino de lo privado a lo público que imaginó Moreno: del lugar más opresor a la política. Qué significa cada autora, en cambio, es más complejo. Pero éstas son las definiciones que arriesga Moreno:

Tununa Mercado: Eros memorioso.
Liliana Heker: Artesanía.
María Esther Vázquez: Conversación.
Noemí Ulla: Erotismo.
Hebe Uhart: Locuela.
Elvira Orphée: Otro erotismo. Siesta.
Olga Orozco: Verde. ¿Es el cuestionario de Proust?
Matilde Sánchez: Futuro.
Silvina Bullrich: Cinismo.
Amalia Jamilis: Una década, los '70.
Sara Gallardo: Joya.
Griselda Gambaro: Genio.
María Rosa Oliver: Freak.
Liliana Heer: Perversión graciosa.
Silvina Ocampo: Perversión clásica.
Luisa Futoransky: Excentricidad.
Inés Fernández Moreno: Freak vainilla.
Alejandra Pizarnik: Simulación.
Ana María Shua: Aforismo.
Cecilia Absatz: Televisión.
Angélica Gorodischer: Humor.
Marta Lynch: Compromiso, pobre. Ella imaginaba que podía *intervenir*.
Beatriz Guido: Perversión oral.

–Claro. Cada vez que una mujer, en algún lugar del mundo, hace algo –por ejemplo, un tapiz–, se supone que yo debo tener alguna idea al respecto. Me parece que tiene que ver con lo que uno produce en el mercado. Si alguien saca una revista y no tiene muchas ideas, cantado que le hace un reportaje a Fogwill. Por la misma razón me encargan a mí cosas ligadas al género mujeres.

¿Por qué terminó especializándose en el tema de la mujer?

–Porque no estoy segura de ser una. Pero eso es algo muy femenino. En mi caso, ser una no-mujer no me hace un hombre. Quizás ahí esté el motor que me llevó a pensar algo sobre género: a partir del síntoma, tuve que "profesionalizarme". Hay un dicho zen que se puede adaptar. Dice así: cuando los hombres no saben zen, los hombres son hombres y las montañas, montañas; cuando empiezan a aprender zen, las cosas son más complicadas; cuando ya saben zen, los hombres son hombres y las montañas, montañas. ¿Cuál es la diferencia? Que levantaron los pies del piso. Se podría decir eso con respecto al camino del feminismo.

> "Cada vez que una mujer, en algún lugar del mundo, hace algo –por ejemplo, un tapiz–, se supone que yo debo tener alguna idea al respecto. Pero si alguien saca una revista y no tiene muchas ideas, cantado que le hace un reportaje a Fogwill. Por la misma razón me encargan a mí cosas ligadas al género."

DEL GHETTO

En esta misma colección Héctor Libertella armó dos antologías: *25 cuentos argentinos del siglo XX* y *11 relatos argentinos del siglo XX*, algo así como el top forty de los consagrados y de los freaks, respectivamente.

¿Por qué separar a las mujeres?

–Bueno, en las otras dos antologías también hay mujeres.

Usted misma está en la segunda. Por eso la pregunta: ¿por qué publicar una de mujeres aparte?

–Porque se puede hacer del ghetto un territorio. Siempre intenté lo mismo: con un lugar dado, invadir los otros. Siempre imagino que, a partir de un espacio dado (en general chico), puedo dispararme hacia otra cosa. Me pareció más estratégico eso que aceptar una supuesta igualdad indiferenciada. Al afirmar algo, cualquier cosa, hacemos de varios particulares un universal. Uno dice "los analistas", o "los plomeros", y le pueden contestar "pero no todos". Por supuesto. Cuando se dice "antología de mujeres", todo el mundo estalla. Creo que decir "yo me rijo en la igualdad, y desestimo el género como un problema", es también una estrategia de género. Lo cual confirma que es un problema.

¿Hacia dónde se dispara esta antología?

–Hacia la relación entre las mujeres y la escritura. Cuando una mujer empieza a escribir, hace operaciones ligadas al género: entre ellas, difuminarlo o negarlo. Yo no estoy exenta de lo que pienso de las mujeres en términos de género. Aunque siempre está el sueño de no pertenecer a ninguno.

¿Cómo llegó a una mezcla tan heterogénea de narradoras?

–Hay una intención de *contaminarlas*, ya que cada una está regida por diferentes espacios de valoración (los medios, la universidad). Mi intención era mezclar el mazo para contaminarlas a las unas con las otras. Aunque quizás eso es algo propio de cualquier antología: casi todo autor siente que está en malas compañías en cualquier antología que lo incluyen. Y acá evidentemente hay ausencias. Podría haber incluido a Estela Canto, o a Vlady Kociancich... Con las omisiones podría hacer otra antología. Ojo: no digo una segunda sino *otra*. Es algo medio misterioso. No elegí las que más me gustan, ni deseché las que menos me gustan. Sucedió de una manera misteriosa para mí misma: una vez que tuve el título, se fortaleció la manera de producir el libro.

DESPEINADA

¿Siempre trabaja de manera tan intuitiva?

–Yo no diría "intuitiva". Hay diferentes supersticiones de los "artistas", de los que hacen estas cosas que son tomadas como arte: hay tipos que tienen la fantasía del control sobre sus obras, y otros que no. Pertenezco a los segundos. En la lectura de esta antología eso se puede revertir o confirmar totalmente. Alguien dirá: "Evidentemente, esto es la obra de alguien que encontró las cosas por azar y mezcló todo de cualquier forma". Yo no sé cómo salió. Me resulta muy difícil leerme después de publicar: otra manera de soñarme irresponsable, despeinada.

¿Las mujeres se despeinan?

–Yo, totalmente. Aunque conjeturo que las mujeres no se despeinan, no muy a menudo. Si pensamos en Virginia Woolf y James Joyce, mi ocurrencia es que ella se maneja con cierto cuidado por la lengua mientras que él la rompe. Creo que en esos modelos hay algo que sigue sucediendo. En esta antología, tal vez algunas están más peinadas que otras. En general percibo que son mujeres de cierto orden, pero de diferentes órdenes entre ellas. Por poner el orden como un peinado.

¿Cómo restringió esos peinados a los cinco estilos que marcan los subtítulos de la antología, que además son títulos de mujeres (ver recuadro)?

–Porque la mujer empieza sola (por eso "Un cuarto propio") y termina en la política (por eso "La sangre de los otros"). Hay una expresión repugnante que dice "de lo privado a lo público", es un sonsonete que primero resulta operativo y que rápidamente coagula en estribillo. Con respecto a los títulos, creo que se deben a la relación que tengo con el plagio. Paralelamente al no hacerme responsable de lo que firmo, también firmo cosas de otros con ese nombre que no es mío. Es muy interesante que en México le digan "plagio" al rapto: me pasa que, una vez que le robo algo a alguien, no lo puedo encontrar en ese alguien, no puedo encontrar ese texto en el libro del que lo robé. Como si lo hubiera raptado. Igual, como plagiaria soy una ladrona de gallinas: lo que robo son fetiches, una frase. Por ejemplo, "la criaron bien" de Colette. Claro que los plagios se valoran de diferentes maneras. Por ejemplo, todos los lacanianos hablan en lacaniano y ninguno lo considera un plagio, sino una transmisión.

Libertella se incluyó en una de las antologías que hizo, ¿por qué usted no se puso en *Damas de letras*?

–Porque no quise tener otro problema aparte del prólogo. Hubiera tenido que entregar otra cosa más... Lo pensé, por qué no. ¿Qué significa no incluirse, ese acto de abstención, sino *brillar por la ausencia*? No es por una ética de la modestia, nada por el estilo: es una pose. Si uno mezcla el mazo, ¿cómo no se va a beneficiar? Claro que lo pensé. Pero llegué tarde. Y me dejé afuera.♣



Cinco tips para salir del paso sin leer este libro

HABLANDO CON EL CIELO,
James Van Praagh
Editorial Atlántida, Madrid, 1988.
224 páginas, $ 14.90

Versión visceral: El libro gustará a los que tengan las vísceras –o las glándulas– necesarias para rezar y comunicarse con un Más Allá que nos compense, generoso, por las miserias de un Más Acá que no requiere de vísceras especiales para percibirse y sufrirse. Es cierto que no todos tienen esas vísceras –atavismo de un pasado de los '50– cuando el 99 % de los norteamericanos creían en Dios. Pero hay que reconocer que la mayoría las tiene, se le pudren adentro, y no tienen el coraje para arrancárselas.

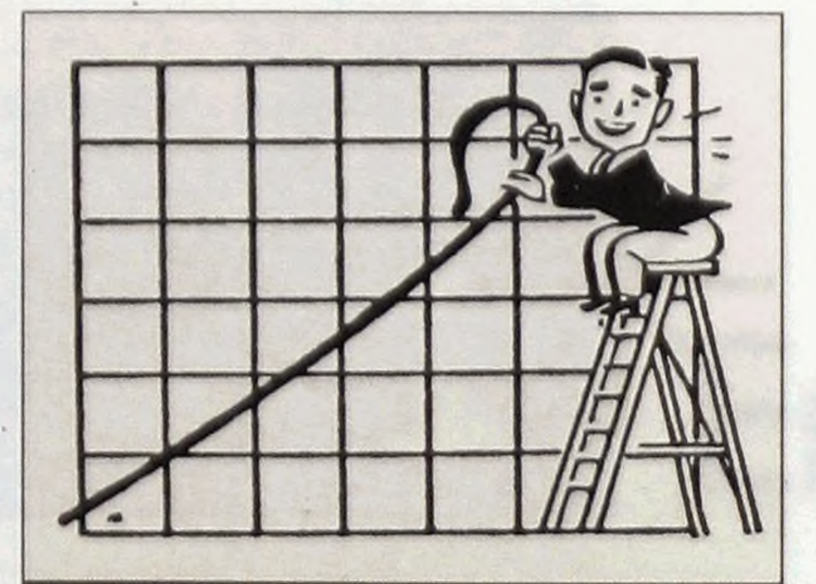
Versión literaria: Sólo una estrecha concepción de las Bellas Letras, no alimentada por los grandes avances de los Estudios Culturales en el currículum, en la carrera de ratas universitaria y en las modas de las ediciones finas de los grandes megaproyectos editoriales, negará el carácter de literario al libro del médium más reconocido en la actualidad sobre la vida después de la muerte.

Versión políticamente correcta: El último libro del filósofo norteamericano Richard Rorty, *Achieving our Country* (1998), es una serie de sermones laicos pronunciados en la Universidad de Harvard (no, no en la Business School). Ahí aparecen sus elogiados de siempre –Nietzsche, Heidegger, Foucault y Derrida– de los que se señala su carácter anticartesiano ofreciendo una forma de pathos cuasi religiosa que hace que estos gurúes sean guías para la vida privada y no para la acción política. A la lista decididamente le falta el autor de *Hablando con el Cielo*: es más anti-racionalista que nadie, es patético y religioso sin cuasi, y es perfectamente inútil para la política.

Versión global: Este es un libro evidentemente global. Es el best-seller N°1 del *New York Times*, vendió un millón de ejemplares sólo en el gran país del Norte, el presupuesto de publicidad superó allí los 150.000 dólares, y los derechos de autor superan los dos millones. A la altura de este fin de milenio –de *todo* fin de milenio– Dios es un negocio mejor que las hamburguesas y responde a necesidades más urgentes, menos reprimibles y más manipulables.

Versión del sentido común: Para decirlo fácil y rápido y que se entienda sin problemas: *Hablando con el Cielo* es el fundamentalismo en versión light.

A.G.B.



BOCA DE URNA

Los libros más vendidos esta semana en Librería Hernández.

Ficción

1. **La identidad,** Milan Kundera (Tusquets, $15)
2. **El reino de este mundo,** Alejo Carpentier (Monte Avila, $14)
3. **El mundo de Sofía,** Jostein Gaardner (Siruela, $26)
4. **El visitante,** Alma Maritano (Colihue, $9)
5. **La hija del caníbal,** Rosa Montero (Espasa Calpe, $ 19)
6. **Poemas de batalla,** Francisco Urondo (Seix Barral, $15)
7. **Felicitas Guerrero, la mujer más hermosa de la república,** Ana María Cabrera (Sudamericana, $14)
8. **Largo viaje hacia la noche,** Eugene O'Neill (Cátedra, $10)
9. **20 años con Inodoro Pereyra,** Roberto Fontanarrosa (De la Flor, $50)
10. **Esperando a Godot,** Samuel Beckett (Tusquets, $10)

No ficción

1. **Homo Videns, la sociedad teledirigida,** Giovanni Sartori (Taurus, $20)
2. **Escenas de la vida posmoderna,** Beatriz Sarlo (Ariel, $14)
3. **Documentos de la resistencia peronista,** Roberto Baschetti (De la Campana, $27)
4. **Severino Di Giovanni,** Osvaldo Bayer(Planeta, $22)
5. **Sobre la televisión,** Pierre Bourdieu (Anagrama, $14)
6. **Palabra de Pinti,** Enrique Pinti (Sudamericana, $15)
7. **Itinerarios de la modernidad,** Nicolás Casullo (CBC, $19)
8. **Argentina modelo, de la furia a la resignación,** Daniel Muchnik (Manantial, $14)
9. **Cinco escritos morales,** Umberto Eco (Lumen, $11)
10. **La economía argentina a fin de siglo,** Hugo Nochteff (Eudeba, $19)

¿Por qué se venden estos libros? "No es raro que *Homo videns* encabece los libros de no ficción", dice Ezequiel Leder Kremer, gerente de Librería Hernández. "El efecto de la cultura de la imagen sobre las personas es uno de los temas que registran una sostenida demanda. Y que *La lentitud*, de Milan Kundera, se haya posicionado rápidamente en el primer puesto, debería atribuirse seguramente a los antecedentes del autor, sumado al tema que plantea en la obra, bajo la forma inesperada de una novela de amor, según dice la solapa".

Muñeca brava



MIREYA,
de Alicia Dujovne Ortiz
Alfaguara,
Buenos Aires 1998
240 páginas, $16

Eduardo Berti

En 1926, Francisco Canaro y Manuel Romero compusieron el tango *Tiempos viejos*, aquel que empieza: "¿Te acordás hermano qué tiempos aquellos?". La letra hacía referencia a esos años en que el tango crecía en los arrabales y, aunque parezca mentira, se tocaba sin bandoneón. Los tiempos aludidos no eran en realidad tan "viejos": apenas de comienzos de siglo. Pero pocas letras de tango dejaron fijadas tantas imágenes: "Los muchachos de antes no usaban gomina", por ejemplo; o una observación curiosa (a comienzos de siglo "no se conocían cocó ni morfina") que a muchos permitió inferir que, para los años veinte, sí se conocían y bastante. En esa acuarela sobre la "guardia vieja" se destaca un personaje en especial: ¿pero quién fue en verdad Mireya? ¿Una puta que enamoró a un cajetilla? ¿Una eximia bailarina del suburbio que rompía los corazones de los guapos? Hablando sobre uno de los cuadros más hermosos de Toulouse Lautrec (*Le salon de la rue des Moulins*), Julio Cortázar contaba que la pelirroja sentada en primer plano se llamaba Mireille y que fue una de las buenas amigas del pintor. Para fundamentarlo cita una carta acongojada de Lautrec ("Mireille se va a la Argentina. Unos comerciantes de carnes la han convencido de que allá hará fortuna. Traté de disuadirla, pero ella cree firmemente en esas falsas promesas") y termina conjeturando: "¿No será que esa Mireille de Lautrec se convirtió entre nosotros en la rubia Mireya?".

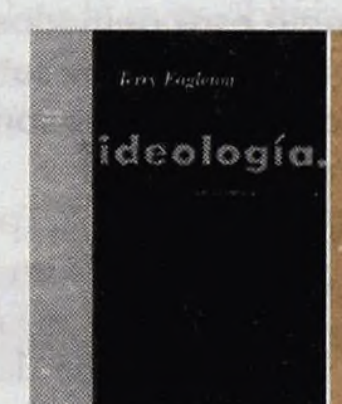
La nueva novela de Alicia Dujovne Ortiz es el exitoso desarrollo de esta idea. Según la historia que se cuenta en *Mireya*, Mireille llega a la Argentina en 1896 y se emplea en un burdel porteño, el Régine, especializado en chicas francesas. Sus compañeras de trabajo se llaman Yvonne, Ivette y Margot. Como esta última también es pelirroja, Mireille es invitada a teñirse de rubia y es bautizada Mireya por el pianista del prostíbulo, Rosendo (homenaje a Rosendo Mendizábal, autor del tango *El entrerriano*). Dujovne Ortiz ha escrito un libro profundamente tanguero sin ser ella una amante incondicional del



género. Lo ha escrito además desde Francia y eludiendo todos los lugares comunes que producen literatura y tango cuando se cruzan: chauvinismo, sentimentalismo, nostalgia. Mireya va por la novela ajena a su propia leyenda, ajena incluso a los mitos de Gardel y de Lautrec. Para ella, Gardel es simplemente "Carlitos", y el famoso pintor es "Monsieur Henri" (quien se encarga de la fama de los personajes es la narradora, y esto permite a Mireille-Mireya una mirada libre).

Aparte del tango y el sexo, la novela aborda el tema del exilio y la vida de inmigrante ("Toda ciudad natal nos queda estrecha", le hace decir Dujovne a Mireya) y la religión. Avanzado el libro, Dujovne Ortiz menciona al pasar un rasgo revelador: Mireya tiene las rodillas cuadradas y ásperas de tanto arrodillarse a rezar. La relación entre sexo y religión es central en este libro: Lautrec le dice a la protagonista que no hay diferencia entre rezar y abrirse la bragueta; el burdel parisino queda en la rue d'Amboise (que debe su nombre a un arzobispo); Mireya es una puta a quien los hombres le provocan "visiones". Se ha dicho que Pushkin le obsequiaba a Gogol las ideas de aquellos libros que él no quería o no podía escribir. A su manera, en *Mireya*, Alicia Dujovne Ortiz ha escrito un libro que Cortázar intuyó pero en el que nunca –vaya uno a saber las razones– se puso a trabajar. Tal vez sea siempre así. Tal vez todos los libros nuevos sean, a fin de cuentas, los libros que los escritores muertos dejaron para la posteridad sin escribir.♣

Esa palabra que empieza con i



IDEOLOGIA
Terry Eagleton
Paidós Básica,
Barcelona, 1997
286 páginas $ 26

Guillermo Martínez

En *Relato de mi vida*, Thomas Mann cuenta una experiencia psíquica "inolvidable": la turbulencia y la euforia —la náusea de conocimiento— que le produjo la lectura de un filósofo ya pasado de moda, cuyo tratado fundamental había comprado en oferta en una librería de viejo y había guardado sin abrir durante años en un anaquel. Esta experiencia la transcribe en la novela que estaba terminando –*Los Buddenbrock*– en un pasaje extraordinario en el que prepara a su personaje burgués para la muerte.

El filósofo era Schopenhauer, y quien intente hoy, otros cien años después, abrir *El mundo como voluntad y representación* puede tener una segunda experiencia inolvidable: la de comprobar que el libro se ha vuelto completamente extraño, impenetrable, una sucesión de fórmulas oscuras que deben traducirse una por una, sin estar nunca seguros de su significado original. Muy difícilmente pueda provocar arrebatos, sino impaciencia, o una sospecha incómoda: la de presentir que quizá hemos perdido un grado de profundidad, que el futuro no necesariamente lleva en sí hegelianamente el pasado, sino que existe también una entropía del conocimiento por la que irremediablemente algo de la complejidad y de la vida se evapora en la transmisión y el pensamiento del pasado deja en algún momento de tocarnos.

Esta introducción es necesaria, porque me propongo recomendar *Ideología*, de Terry Eagleton, por todas las razones equivocadas. Es un libro difícil, intrincado, muchas veces exasperante. No tiene la elegancia de estilo o la ironía de época de *Las ilusiones del postmodernismo*, ni la originalidad de pensamiento de *Una introducción a la teoría literaria*. Y aún así uno no deja nunca de sentir que se está ante un libro fundamental, y que si se lo suelta, se habrá perdido una gran historia. Esta historia es, en un primer plano, la de la ideología, desde su origen paradójico durante el Iluminismo como la ciencia que establecería las leyes definitivas sobre las ideas, hasta el demasiado rápido desprecio contemporáneo, en un rastreo minucioso y apasionante, desde la Ilustración al marxismo, de Lukács a Gramsci, de Adorno a Bourdieu, de Freud a Sorel, pasando por Althusser, Foucault, Derrida, sin dejar prácticamente ninguna corriente de pensamiento de lado.

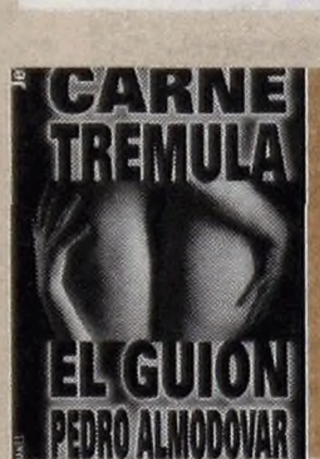
Después de un primer capítulo en que se enumeran y discuten los significados desesperadamente variados que —como parte ya de luchas ideológicas— se le ha dado a la palabra, Eagleton empieza a armar pacientemente su tablero de ajedrez, en el que se demuestra que las ideas, como la naturaleza, también le tienen horror al vacío, y que de cada contradicción y fisura surgirá un nuevo sistema.

Pero la línea de suspenso más interesante es la que tiene que ver con el propio vía crucis de Eagleton, un catedrático de Oxford marxista, pero ante todo una mente abierta, capaz de prestar atención al menor murmullo de verdad que pueda haber en cada pensamiento, y que define su socialismo como el de "alguien incapaz de pasar por alto su perplejidad por el hecho de que la mayoría de las personas que han vivido y han muerto han dedicado su vida a un trabajo desdichado, estéril e interminable". Eagleton recorre las peripecias ideológicas del marxismo con sus luces y sombras, y como si fuera el operario de un parque de diversiones abandonado, logra poner otra vez en marcha las complejas maquinarias que fueron el sustrato de las revoluciones del siglo, y consigue una crítica "desde adentro" y por separado de la cuestión teórica, mientras se pregunta e interroga a las demás ideologías sobre el problema central de cómo debe posicionarse la razón frente a la dominación y al poder.

En la Argentina de estos días, en que nuestro máximo pedagogo televisivo nos enseña que ya no importan las ideas, que la democracia capitalista es el único argumento ideológico imperante y que la historia a partir de ahora se reducirá a llevar a la práctica las ideas que todos compartimos (sí, todos), y mientras los sociólogos tratan de convencernos de que la realidad es virtual, hay quizá una última razón equivocada para leer este libro: es demasiado largo para la televisión.♣

El arte del aparte





CARNE TRÉMULA (EL GUIÓN),
Pedro Almodóvar,
Plaza & Janés, Barcelona, 1997, 247 pags, $ 7

Alan Pauls

El guión de cine es un género literario sin lectores. Suerte de texto confidencial, originalmente destinado a circular en las bambalinas de la industria, su promoción a la forma libro siempre tiene algo a la vez insensato y desafiante. Víctima sumisa de las dos quimeras con las que flirtea (el relato literario, la imagen), esa condición precaria parece condenarlo a lecturas puramente interesadas, gremiales, el tipo de desciframiento profesional que sólo practican directores, actores, equipos técnicos y la "gente de cine" en general (críticos, historiadores, estudiantes, fanáticos). Esclavos de esa economía casi privada, donde el efecto literario claudica ante los imperativos de la legibilidad y la eficacia, los guionistas –fatalmente– escriben *para ser traducidos*, y suelen facilitar el proceso reduciendo su prosa al grado cero del estilo. Ni metáforas bellas ni alardes de sintaxis: una prosa clara, ósea, descriptiva. Un manual de instrucciones para contar un cuento que habrá de contarse en *otra* lengua.

Hay, naturalmente, excepciones. El conceptualismo lírico de Antonioni, las exánimes videncias de Peter Handke, los montajes de citas de Godard, la maquinación mordaz –el escritor dandy contra el filisteísmo de Hollywood– plagada de zancadillas infilmables que Vladimir Nabokov urdió para adaptar (y proteger de Stanley Kubrick) los ardores de su *Lolita*. Y está Almodóvar. Como sucedió hace unos años con *La flor de mi secreto*, la publicación del guión de *Carne trémula* –remotamente inspirado en la novela de Ruth Rendell *Live flesh*– es algo más que un señuelo para especialistas, y bastante más que el doble tipográfico de la tragedia que acaba de torcer su carrera de cineasta. Ese plus de lectura es obvio en el prólogo del escritor español Jesús Ferrero, pero también, y sobre todo, en el apéndice del libro. Irónicas y a la vez apasionadas –ríspida combinación que es casi un sello almodovariano–, esas quince jugosas páginas del final compilan comentarios sobre Buñuel (aunque cristalice en las imágenes de *Ensayo de un crimen*, el fetichismo de pies y piernas es un leit motiv de todo el film), la luz y la temperatura madrileñas durante el rodaje, los cuatro personajes protagónicos, la compulsión al soliloquio cinematográfico, el azar, la culpa, el género (o más bien su incertidumbre) y otros *insights* del cineasta sobre su propio trabajo.

Menos obvio resulta en el despliegue del guión mismo, que a simple vista parece atenerse a la literalidad de la película. Artista de la trampa, sin embargo, Almodóvar despega de los protocolos burocráticos del género (distribución en secuencias, acápites descriptivos, divorcio entre acción y diálogos, tecnicismos) y siembra la narración de licencias, malicias digresivas, chispazos que rejuvenecen, como joviales notas al pie, el encanto de una historia ya estrenada. Algunos –originales o retrospectivos, poco importa– remiten al lector a ese extraño pasado en que el film, recién en estado de escritura, era apenas una utopía y *podía fallar*, no una imagen sino el deseo o la exigencia de una imagen: advertencias ("Atención a peinados, maquillajes y vestuario. Todo estrictamente realista, popular y final de los 60"); consignas ("Filmar los cuerpos como paisajes"); notables instrucciones de interpretación ("David le tiende la mano a Elena como si la invitara a bailar", pauta que reescribe la escena del primer tiroteo del film en un prodigio romántico y en un bloque de comedia musical).

Otras, en cambio, son menos funcionales y más perversas. Después de describir a Víctor (Liberto Rabal) según la ortodoxia guión ("viste un sucio uniforme, una especie de anorak color rojo chillón"), Almodóvar va más allá: "En China el rojo representa el color de los condenados a muerte, en Madrid es el color de los repartidores de pizzas. Pero todavía existe algo peor, el color Naranja. El Naranja (además del color de la histeria) es el de los condenados a servir hamburguesas. Y eso es peor que la muerte". Describe a Elena (Francesca Neri) como "pálida, pómulos hundidos y muy delgada". Y agrega: "Delgada pero con pecho, todo hay que decirlo. Y pecho original, no comprado". Describe la secuencia de *Ensayo de un crimen*: "Un tipo con bigote, Archibaldo de la Cruz, coge por la cabeza a un maniquí que es la réplica exacta y escalofriante de una de sus amigas". Y enseguida abre paréntesis: "el personaje que interpreta la actriz Miroslava. La maldad del director aragonés hace que en algunos planos sea la propia actriz la que ocupa el lugar del rígido maniquí". El guionista Almodóvar es fiel al arte mágico que siempre practicó como cineasta: ese arte del *aparte* y del soslayo que preña el deleite de la narración con una suerte de goce secundario, diseminado en irrupciones instantáneas: perturbador y gratuito, sin duda, pero a la vez jubilatorio y de una pertinencia extraordinaria. Así, leyendo esta edición de Plaza & Janés no leemos sólo un guión de Almodóvar. Leemos algo más lateral, privado y oportuno, una escena secreta que ninguna sala de cine podría revelarnos: la escena en que Almodóvar, como un advenedizo de la *commedia dell'arte*, mira su propia película y la glosa, sólo para nosotros, en un reguero de apartes confidenciales.♣



NOTICIAS DEL MUNDO

Augusto Monterroso (foto) acaba de publicar el libro *La letra e* (Alfaguara), un diario literario que años antes había aparecido en un periódico mexicano. Frente a las habituales críticas sobre las biografías, memorias o diarios, el escritor guatemalteco salió a defender su obra. "Sólo anoto en mi diario cosas literarias", aclaró. "Por ello mi libro está salpicado de comentarios a lecturas, de observaciones, de recuerdos ... Todo está relacionado con la escritura porque además la mayoría de los amigos también son escritores." Y como si hiciera falta una explicación a su incursión en este tipo de escritura, Monterroso agregó que él es "un autor difícilmente clasificable y además cada historia pide un género distinto".

A raíz de la prolífica presencia homosexual en los actos conmemorativos del centenario de Federico García Lorca que se realizan en España, Camilo José Cela declaró que en caso de que dentro de un siglo quieran recordarlo, preferiría una conmemoración "más sólida, mucho menos anecdótica y sin apoyo de la comunidad gay". El premio Nobel aclaró, por si quedaba algún tipo de duda, que no está "ni a favor ni en contra" de las reivindicaciones gays. "Me limito a no tomar por el culo", concluyó. Y para terminar de ganarse la simpatía de los españoles –y a propósito de la pasión ibérica por el fútbol– predijo que ésta se acentuaría aún más y que aquello era una prueba de la "estupidización científica de la sociedad española, a la que se ha accedido con ayuda de la televisión".

La editorial *Rebel* acaba de reeditar *The Man with the Golden Arm (El hombre con un brazo de oro)*, escrito por Nelson Algren. Publicado originalmente en 1949, hacía por lo menos veinte años que era imposible encontrar un ejemplar en las librerías inglesas. Algren –primer ganador del National Book Award y nominado también para el Premio Pulitzer– escribió este libro como consecuencia de su trabajo de investigación de enfermedades venéreas para el Departamento de Salud de Chicago. A partir de sus visitas a comisarías, hospitales y zonas carenciadas, Algren retrató la vida de alcohólicos, drogadictos, presos y marginales con una inusitada crudeza. La versión cinematográfica fue protagonizada por Frank Sinatra, en una de sus contadísimas buenas actuaciones.



FICCIÓN HISTÓRICA

"Cuando le preguntaron si se había sentido incómoda al posar desnuda para el escultor Canova, ella respondió: *No. El taller tenía calefacción*". Anécdota que pinta de cuerpo completo la personalidad de la hermana menor de Napoleón. *Paulina Bonaparte*, de Geneviève Chatenet (Javier Vergara, 224 páginas, $ 20) es la historia de una *femme fatale* paradigmática: alguien que fue bastante más que una suerte de Primera Hermana –llegó a ser acusada de llevar los lazos filiales con Napoleón varios pasos más allá– fue justamente considerada la mujer más hermosa de su tiempo y, como si esto fuera poco, practicó el adulterio con entusiasmo épico. Casada a la fuerza pero enamorada de Leclerc –un joven y apuesto oficial (como lo son todos) que llega a integrar el Directorio luego del 18 Brumario–, Paulina descubre tempranamente las delicias de la infidelidad y el *menàge-a-trois*, maniobra que utiliza astutamente para así sumar hombres al bando de su hermano. Así, a juzgar por este libro, madame Leclerc fue una ayuda inestimable para la ciega fidelidad de ejércitos de generales a la causa napoleónica.
La heroína y "Monsieur Pauline" –como apodó con sorna el mundillo aristocrático a su primer marido– son destinados a Ciudad del Cabo, donde Leclerc muere de fiebre amarilla. Paulina se casa entonces con el príncipe Borghese, un hombre de pocas luces pero con título, mucho dinero e influencia en el Vaticano. El orgulloso marido decide entonces encargar un busto que inmortalice la belleza de su mujer, pero el escultor se entusiasma y decide mostrarla de cuerpo entero y, por supuesto, desnuda. La sociedad romana no habla de otra cosa; el príncipe intenta retirarlo de circulación y demás está decir que su complot está destinado al fracaso: hoy la *Venus vencedora* todavía engalana la Galería Borghese. Paulina, a pesar de sus deslices públicos y privados (o quizás a causa de ellos), terminó la paradoja de sus días sepultada entre dos papas: Pablo V y Clemente VIII. Difícil que descanse en paz.
La autora –responsable de los textos escolares de la Editorial Hachette– despliega una impresionante cantidad de bibliografía y cartas rescatadas de diferentes colecciones particulares, narrando la historia de esta mujer singular de ambiciones plurales sin pretensiones de opacarla con su prosa y sin caer en lo hagiográfico, logrando un relato que no pierde nada de su encanto narrativo ante la seriedad de su investigación.
Memorias de Cleopatra, de Margaret George (Ediciones B, 1042 páginas, $ 27) tiene en su génesis un problema fundamental: está contada en primera persona. Y –aunque la autora sostiene fervientemente que existen una cantidad de fuentes que permiten descubrir los hechos y la personalidad de la reina de Egipto– las cosas no son tan sencillas. George se toma bastantes licencias en su obra y el resultado no logra hacer justicia a la leyenda. Como la *Cleopatra* cinematográfica de Joseph Mankiewicz, la obra naufraga entre oropeles, postales de varias vidas conyugales y grandes panorámicas Cinerama de la época. Pero nada de humanidad, ni rastros de vida. Una Elizabeth Taylor (flaca, eso sí), con demasiado *kohl*, vestida de Venus a la hora de Marco Antonio, pero sin demasiada sustancia.
D. G.

Ensayar narrando

Beatriz Sarlo
La máquina cultural
Maestras, traductores y vanguardistas

LA MAQUINA CULTURAL
Maestras, traductores y vanguardistas
Beatriz Sarlo,
Ariel, Buenos Aires 1998
292 páginas. $ 17

Por Eva Tabakián

Luego de haber recorrido las escenas posmodernas, Beatriz Sarlo ha decidido regresar a las raíces. Así, en su nuevo libro, abandona la crítica del presente inmediato para internarse en los mecanismos que funcionaron históricamente construyendo la trama cultural argentina. Y el resultado es más polémico, por lo tanto más interesante, que la descripción asombrada y explicatoria de paisajes cotidianos.

Para acercarse a eso que llama "la máquina cultural" (un concepto que no explica, pero que es lo suficientemente amplio como para moverse en él con cierta impune comodidad), Sarlo elige (o postula) tres momentos de tensión en la historia cultural argentina. Sarlo abre –al incorporar esta tensión– la posibilidad de la polémica: aquí no se explica, se cuenta; y abandonando el terreno del ensayo, Sarlo se ensaya como narradora. Para ello, la ensayista elige distintas estrategias para contar la historia de una docente que lleva al límite los postulados del higienismo, la trayectoria de Victoria Ocampo y la experiencia de un grupo de cineastas de vanguardia.

En cada una de estas historias hay un conflicto. La maestra vive en una zona donde se enfrenta la política educativa con la realidad de los alumnos. A la hora de optar, esta docente elige imponer de manera violenta un mundo sobre otro, construyendo un momento en el que es posible leer la imposibilidad de la escuela argentina de salir de sí misma, de derribar las fronteras que separan El aula de la sociedad. Del microclima de la experiencia educativa, cuando sus postulados se llevan al extremo, se sale sólo bajo la forma de la violencia, violencia que implica un conflicto a la misma autora en el momento de tener que dar cuenta de ella. Entonces Sarlo cuenta los pensamientos y experiencias de su maestra desde adentro, elige una primera persona, en la que la protagonista dialoga con el discurso escolar como una forma de irlo incorporando.

La historia de Victoria Ocampo, narrada en tercera persona, es en realidad la excusa perfecta para una indagación sobre el funcionamiento de la cultura argentina en su compleja relación con las extranjeras. La Ocampo elegida por Sarlo es una traductora, alguien que vive entre dos mundos –el del español y el de la literatura– luego de haber sido consumida en francés durante su infancia. Lo que le permite a Sarlo proponer una nueva lectura de la directora de *Sur* como una especie de bisagra que abrió los horizontes de la cultura argentina. Y, al detenerse en una figura que ha sido execrada desde la izquierda –desde Oscar Masotta a David Viñas– intenta un rescate que tiene un matiz fuertemente polémico, sobre todo porque no habla de estas lecturas que leyeron a Ocampo desde otro lugar. Tales son las ventajas y límites del registro ficcional y Sarlo no cae en el simplismo de tratar a la figura de Ocampo en una sola dimensión, pero sin dudas el hecho de narrarla como alguien que se debate en una contradicción que la excede está marcando un punto de partida. El conflicto de la cultura argentina con el mundo exterior –que recorrió la obra de Borges– es uno de los debates más interesantes que se recuperan en este tramo y es uno de los sentidos del libro, que lo diferencia claramente de *Escenas de la vida posmoderna* y de *Instantáneas*: retomar ciertas discusiones que la cultura argentina ha dejado de lado.

En esta dirección, el relato final del libro parece el que más fuerza esta tensión: la experiencia de un grupo de cineastas que filman varios cortometrajes durante una única noche de principios de los '70 le sirve a Sarlo para introducir la relación entre vanguardia y política. La conclusión a la que llega no es nueva (que hay una zona de incomprensión que hace imposible la comunicación entre los dos discursos) y es la que parece más lejana de las cuestiones que vale la pena recomenzar a debatir. Sarlo opta aquí por no hacerse cargo de que ésta es una discusión que la historia ha superado ni del lugar que un espacio de experimentación estética podría llegar a ocupar dentro de la producción cultural argentina.



Esta omisión –vinculada también a la elección de relatos en lugar del ensayo– es uno de los riesgos de *La máquina cultural*. Pero el riesgo es una actitud interesante.

Intentar los ritmos de la ficción es otro de los riesgos atendibles. A la hora de narrar, Sarlo combina buenos momentos con otros en los que el relato empieza a desmayar. De todos modos, elegir este camino puede leerse como una constatación doble: que ya es insuficiente el ensayo a la hora de abordar la "máquina cultural" argentina y que leerla desde adentro es la única manera de comenzar a entenderla.♣

ENTREVISTA A ARTURO CARRERA

"Los poetas somos pésimos"

Claudio Zeiger

¿Cabe decir que un niño tenga pasión?" se pregunta el poeta en uno de los tramos finales de *Children's Corner*, libro que acaba de ser reeditado por Tusquets, poco tiempo después –oportunamente muy poco tiempo después– de la aparición de *El vespertillo de las parcas*. Y así es: este es el libro "de los chicos", como *Mi Padre* era el del padre y *Arturo y yo* el de la identidad. Dicho esto rápidamente y para situar a Arturo Carrera frente a los lectores: en varios volúmenes viene trabajando, poéticamente, con los hechos que se suelen considerar autobiográficos –por ejemplo la infancia, la tierra natal, Coronel Pringles en su caso, o los parientes– y es uno de los poetas que se suelen mencionar en la primera línea del "neobarroco" nativo, agrupamiento estético que ha dado mucho que hablar –a favor y en contra– entre los poetas nacionales. A tal punto, que los poetas neobarrocos suelen negar el hecho de pertenecer a semejante bando.

Al respecto, Carrera prefiere no responder directamente por qué los neobarrocos niegan serlo ("en la raicilla de esa pregunta está el origen del barroco, es decir, niego y sumo y agrego en exceso para no soportar ni el rastro del vacío que me horroriza") pero sí dejar abierto un posible debate a futuro. "A estas alturas cabría preguntarse por los orígenes micropolíticos del neobarroco. La opresión, la censura, la inquisición, la dictadura militar, fuerzas que en la poesía originaron ese pasaje entre la pobreza y el lujo. Digo esto para no señalar solamente su proliferación en la sexualidad o en las andanzas marginales".

¿En qué circunstancias escribió *Children's Corner*?

–Esto no se lo dije nunca a nadie pero tampoco es un secreto. En todo caso es un recuerdo un tanto quedado. Yo escribí este librito estando en Siena, a donde había ido a parar por una beca para leer de una manera organizada a los poetas italianos del Novecientos. Ahí descubrí muchas cosas. Descubrí a un poeta del Cuatrocientos llamado Folgore de San Gigmignano, a Angiolieri, a Sandro Penna. Descubrí a tantos poetas extraordinarios que un día me encontré escribiendo "no es cierto que estoy aquí", "no es cierto que estoy aquí".

¿Lo emocionaba el lugar, los poetas, todo junto?

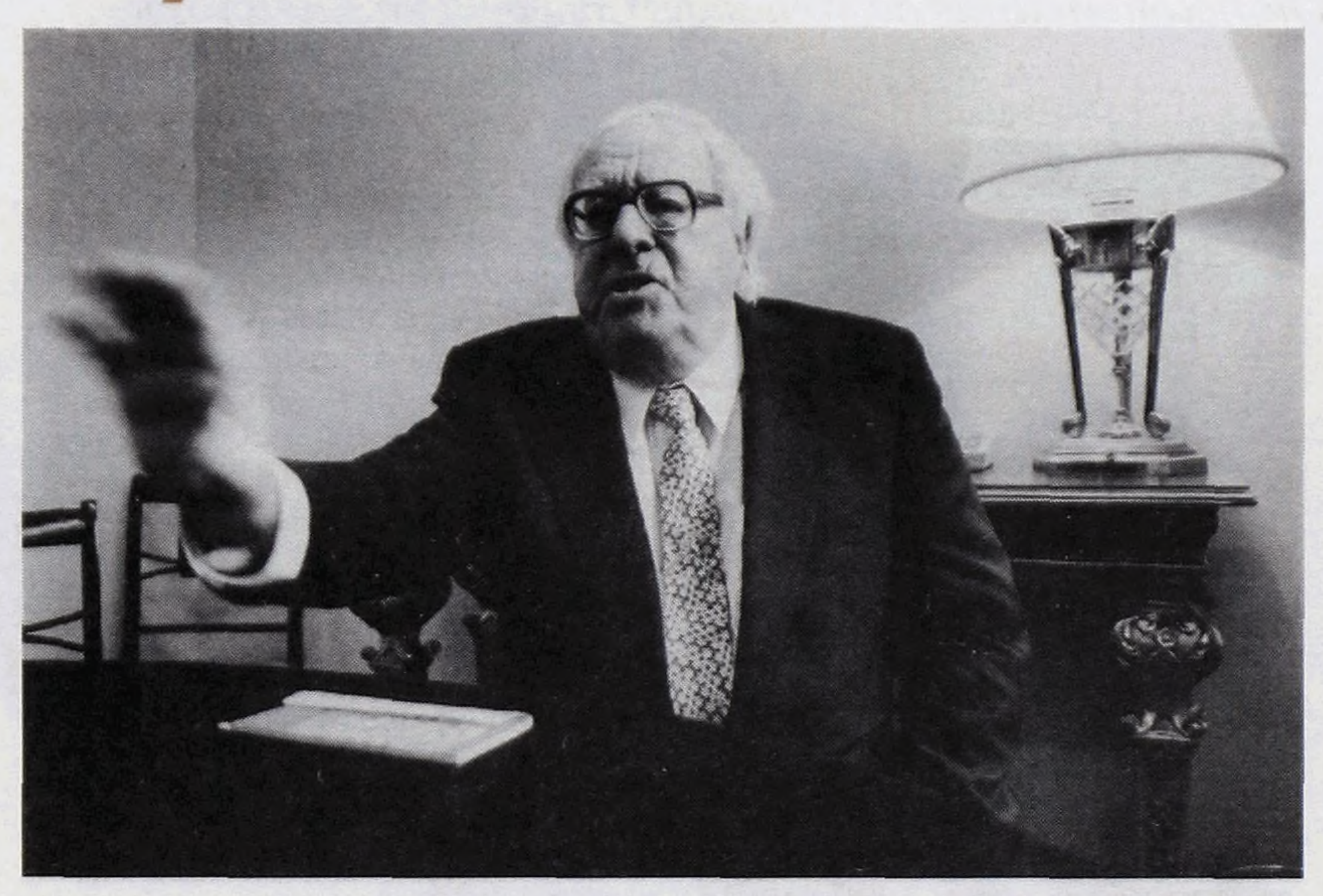
–Era una especie de plegaria de agradecimiento ante tanta belleza y esto no se aplicaba sólo al arte sino a todo lo que

Cuando Ray se divierte



A CIEGAS
Ray Bradbury
Emecé,
Buenos Aires, 1998
237 páginas, $ 15

Elvio E. Gandolfo



La visita de Ray Bradbury a la Feria del Libro de Buenos Aires del año pasado confirmó a extremos dignos de un cantante de rock la solidez de su celebridad, superando cualquier marco estrecho: la ciencia-ficción, la literatura. Varias generaciones de lectores se apiñaron con el mismo fervor que para saludar o escuchar a los Stones. Para los críticos quizá exigentes, la historia es clara: en la segunda mitad de los años '50 y la primera de los '60, Bradbury escribió entre otros dos libros que se convirtieron en clásicos absolutos: *Crónicas marcianas* (que prologó Borges en Argentina) y *Farenheit 451* (que filmó Truffaut en Francia y que ahora se dispone a filmar Mel Gibson). Junto con *El cazador oculto*, *Huckleberry Finn* o *La isla del tesoro*, las *Crónicas* pertenecen a la media docena de títulos que todo lector tiene en la cabeza, aunque no los haya leído.

Después, según esa visión, vendría la decadencia. Algo que pareció cierto en los años '70 y '80, cuando su mayor producción fue teatral o poética, y débil.

Sin embargo los años '90 complicaron el panorama. Ante todo porque Bradbury regresó a la novela, poco frecuentada antes, con títulos extraños de "serie negra" o reminiscencia personal: *La muerte es un asunto solitario*, *Cementerio para lunáticos*, *Sombras verdes, ballena blanca*.

Después, por tres o cuatro colecciones de cuentos que, lejos de adaptarse a esa imagen previa, mezclan lo mejor y lo peor con una falta de "seriedad" profesional que resulta desorientante. *A ciegas* es el último ejemplo de la serie.

Los veintiún relatos no pueden ser más diversos, desde la extensión hasta el tono y el estilo. Hay muy poca ciencia-ficción, género de esquiva forma al que se lo relaciona siempre. Sí, en cambio, fantasía. En ese plano hay más de un ejemplo rápido, profesional, y satisfactorio, justamente por poco pretencioso: la pelea entre una anciana y un pariente en "Basurador", con terror cotidiano a la Stephen King; o la fatalidad genética fabricando duplicados a lo largo de generaciones en "Nada cambia".

El tono más abundante pertenece al Bradbury más antiguo y gastado, que se copia a sí mismo. Son los que encajan en el molde de la ficción para revistas, donde se equilibra el romanticismo a la violeta con la confianza excesiva en el diálogo puro. Eso los convierte en algo así como borradores de guiones para TV, entre el humor y el teleteatro: "Hola y chau", "El robo sublime", "¿Me recuerda?", "Me pregunto qué ha sido de Sally", "Madame et monsieur Shill", "El espejo" (con el tema clásico de los mellizos), "La rama más alta del árbol". Incluso el terror es indeciso: "Un trueno en la madrugada". O la idea se vuelve alegórica y limitada: la relación hombre-mujer en "Aquel pajarito que sale del reloj", o la reelaboración del antiguo tema de la Muerte que muere en "Señor pálido".

Eso deja el residuo que constituye el peso inamovible del libro: sus mejores relatos. "Aquel perro viejo tendido en el polvo" reconstruye el peso emotivo de un pequeño circo mexicano con contundencia, detallismo y cierre poderoso. "Fin del verano" es una viñeta angustiante sobre la imposibilidad de volver al pasado. Y "La casa dividida", por fin, reproduce con recursos legítimos y específicamente literarios el descubrimiento juvenil del erotismo y la muerte con una fuerza y frescura que, paradójicamente, a veces sólo reaparece en la vejez.♣

[redacted]

me rodeaba. A punto tal que me producía dolor. La captación de la belleza me parecía un don inmerecido. En una librería de Siena descubrí al poeta checo Vladimir Holan. En su poema "Toscana" él pudo expresarlo: "La belleza sólo resuena bajo el dedo de lo intangible". Entre esas desmesuras de emoción, con notas que llevaba en mis libretitas y que después reescribí, salió *Children's Corner*.

¿Por qué puso como epígrafe una cita muy incisiva de Borges que empieza diciendo: "los poetas argentinos son pésimos"?

–Los poetas somos pésimos porque no podemos medir ese exceso de intangibilidad del que habla Holan. Siempre seremos pésimos en ese sentido. El epígrafe lo puse sin duda para demostrar que hay un poeta argentino que no es pésimo, un tic de vanagloria, de falsa humildad, en boca de Borges, que era un maestro de la falsa modestia.

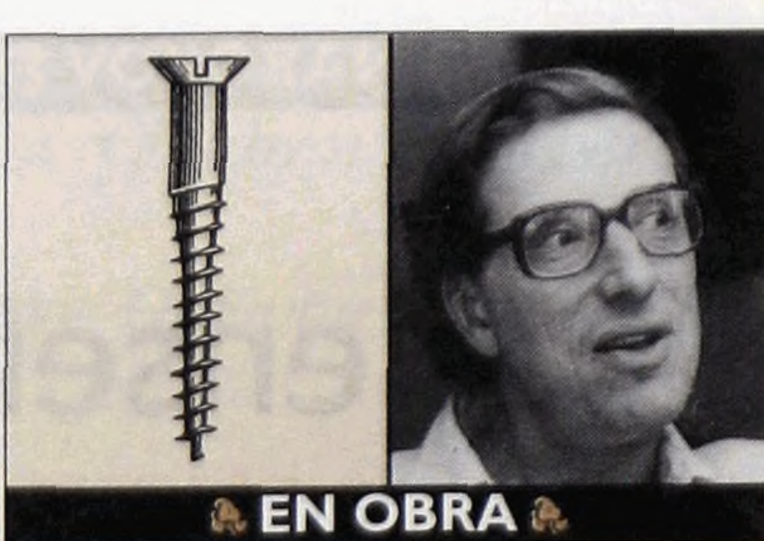
La cita continúa diciendo que a los poetas argentinos "les da por el sencillismo y hacen unos versitos mansos sobre los niños y las vacas y el lago Nahuel Huapi".

–Eso es lo que más me gustó de esa cita. Yo, que ya había escrito *Arturo y yo*, donde abundo irónicamente en esos temas y donde le hago una especie de guiño al sencillismo de Baldomero Fernández Moreno, me sentí muy feliz al descubrir ese textito de 1921 que parece escrito para burlarse de uno. El era muy irónico, pero le temía anticipadamente al ridículo tal vez a causa de su ceguera. Si yo fuera ciego también le temería al ridículo. Ni abriría la boca. Una vez leí que la sonrisa de los ciegos es la sonrisa del inconsciente.

Algunos críticos parecieron conmovidos porque les pareció que con *El despertillo de las parcas* usted se había vuelto más directo, más sentimental y accesible.

–Están en lo cierto. Me volví hacia una simple extrañeza personal, como alguien que se mira dormir en el espejo. Alguien que siente piedad de sí y miedo de sí. Sin dudar se pone a escribir sobre ese vago durmiente que lo arrastra por una autobiografía irreprochable por desconocida. La poesía es ese proyecto del que nadie habla porque nadie conoce, aunque en ese proyecto esté tantas veces incluido uno mismo, a despecho de sus sentimientos, que uno siempre detesta en la realidad y colma de sentido en cada sílaba, en cada melodía.♣





EN OBRA

Ariel Dorfman, autor de Mi casa arde, cuenta sobre los trabajos que lo mantienen ocupado por estos días.

"Estoy trabajando en dos proyectos simultáneamente: el primero es la traducción de un libro del inglés al castellano. El libro ya salió en Inglaterra y en Estados Unidos y está por salir en castellano. Se llama *Heading South, Looking North: A Bilingual Journey*. Yo creo que lo vamos a traducir como *Rumbo al sur, deseando el norte: un viaje bilingüe*. Este libro es una memoria; casi una biografía, se podría decir. Abarca desde mi nacimiento en Buenos Aires en 1942, hasta que yo tengo que dejar Chile en 1973 y huir de Buenos Aires en 1974 de nuevo. Eso me muestra en redondo, en círculo. Círculo, doy la vuelta por el mundo. Llego de vuelta a Buenos Aires y de nuevo me tengo que ir antes de que la guerra sucia me agarre. Está construido de una manera muy especial: en torno de una parte fonológica, básicamente sobre la evolución de los dos idiomas; y la otra parte es un examen de ocho encuentros con la muerte en el Chile del '73, del post golpe. Incluye, además, una larga sección sobre por qué sobreviví ese golpe, cómo lo sobreviví. Me parece interesante hablar de esto en una sección cómo *EN OBRA* porque en realidad esta traducción es una obra ardua y laboriosa. Es como reescribir mi propio libro.

"Yo estaba haciendo este periplo al revés: durante los últimos 20 años he escrito varios libros en castellano y los he traducido al inglés, desde *La muerte de la doncella* hasta *Konfidenz*. Este es el primero que escribo en inglés y que tengo que traducir al castellano: en ese sentido es un libro muy especial, ya que marca el mapa de mi evolución bilingüe en los dos idiomas. ¿Por qué elegí el inglés como idioma para contar los dos lenguajes? Me parecía que el inglés me permitía domesticar un tanto los aspectos más traumáticos de esta trayectoria: hay muchos encuentros con la muerte, muchas cosas muy emocionales. El inglés me permitió contener la emoción, ponerlo en términos más psicoanalíticos. Me dio la posibilidad de poner esos traumas en una especie de muro de contención lingüístico.

"Hubo una invisible traducción al inglés mientras yo escribía: había cosas que yo había vivido en castellano pero que, internamente, iba forjando en un inglés que me permitía entender eso que yo había vivido. Ahora, al traducir eso de vuelta al castellano, me ha vuelto toda la emoción, aunque ya está escrito: hay un texto en inglés. Ha sido un vaivén que está creando una tensión muy interesante en el lenguaje. En este momento estoy terminando la traducción y saldrá publicado en septiembre. Este era mi último compromiso con el libro: traducirlo al castellano. No podía dejarlo incompleto, no podía dejarle a otra persona que lo hiciera: cuando uno es tan bilingüe como soy yo, prefiere reescribir o traducir uno mismo.

"El segundo proyecto es una nueva novela que estoy terminando. Ya sabemos cuando sale en inglés, porque también la escribí en inglés. Se va a llamar *La nana y el iceberg (The Nanny and the Iceberg)*. Es una novela épico-sexual, entre humorística y donjuanesca. La historia toma el hecho verdadero de que los chilenos cometieron el delirio de llevar un pedazo de Antártida a la Feria de Sevilla de 1992. A partir de eso, yo invento una especie de historia de detectives paralela, en la que hay diversos grupos que supuestamente quieren dinamitar el iceberg. Un detective con su hijo –increíblemente virgen– están tratando de evitar que este crimen se cometa. Más no puedo contar. La he terminado, pero le estoy haciendo algunos recortes y cambios para la edición en inglés. Luego me voy a poner a traducirla, pero va a ser fácil la traducción al castellano porque no tiene la seriedad del libro de las memorias en inglés. Es un libro que experimenta menos con el lenguaje. En todo caso es lo que tengo en obra en este momento. Y –ya que estamos– es la primera vez que hablo de esto en castellano".

Entrevista de P.M.

CUANDO NABOKOV DABA CATEDRA

Las enseñanzas de Don Vladimir

Se reeditan los tres libros de Lecciones –Literatura rusa, Literatura europea *y* El Quijote– *que diera el escritor ruso en las universidades norteamericanas de Wellesley, Cornell y en Cambridge.*

Por Rodrigo Fresán

La foto no es muy buena y aparece reproducida en un tamaño muy pequeño pero, aun así, la sonrisa del hombre es evidente. Es una sonrisa feliz en la boca de un hombre feliz. El hombre feliz está de pie sobre una tarima y mira a cámara y está rodeado de personas –jóvenes estudiantes, mujeres en su mayoría– que parecen muy felices. Todas sonríen felices de la feliz sonrisa de ese hombre feliz y por qué sonríe ese hombre. El epígrafe que explica el paisaje ayuda a comprender tanta sonrisa: *"Ultima conferencia de Nabokov en Cornell, enero de 1959. Para entonces,* Lolita *le había hecho ganar suficiente dinero como para retirarse".* La foto aparece en el segundo volumen –todavía inédito en español, Anagrama publicó en primero, *Los años rusos*– de la colosal y definitiva biografía del escritor ruso firmada por Brian Boyd.

UNO No fue fácil llegar a esa sonrisa. Desde los últimos meses de 1936 -y a lo largo de casi una década– Nabokov había estado a la búsqueda de un puesto en una universidad norteamericana después de haber funcionado como conferencista *emigré* y aficionado a los lepidópteros y maestro suplente. Lo mejor que encontró fue un puesto y un contrato por un año como cabeza del Departamento de Ruso de Wellesley. El problema es que el Departamento de Ruso constaba de una sola persona: Vladimir Nabokov. Se sabe que no fue feliz allí porque no era una persona feliz entonces. Pocos alumnos, la comprensible incomprensión de sus colegas académicos ante sus muchas idiosincrasias –ver *Pnin*– y estaba perdido en la escritura de una novela ominosa y apocalíptica de título *Barra siniestra.*



EL HOMBRE QUE NO RÍE: NABOKOV, 1956, ITHACA, N.Y. ABAJO: AL MAESTRO CON CARIÑO, LA SONRISA DEL QUE SE ESTÁ POR FUGAR PARA SIEMPRE.



A la hora de explicar el método nabokoviano de enseñanza, Boyd no puede evitar el remitirlo a ciertas coordenadas proustianas, no en vano el francés preferido del ruso: "Nabokov no estaba interesado en el análisis por el análisis mismo del mundo académico convencional o en la elaboración de una cartografía que funcionara como eje de ideas abstractas a la hora de analizar una determinada obra. Prefería insistir en la búsqueda y el hallazgo de las particularidades sensoriales de la imaginación del autor: si uno podía ver y oler el mundo con los propios ojos y nariz y lengua; si uno puede llegar a palpar las palabras con la imaginación entonces puede extraerse la felicidad escondida en toda página".

DOS En 1947, Nabokov recibe una invitación de un hombre llamado Morris Bishop para enseñar en Cornell. Nabokov acepta seguramente influenciado por párrafos de una carta donde se lo considera "uno de los mejores escritores de nuestro tiempo" y "autor de oraciones que retornan una y otra vez para consolarme en la clarividencia de un insomnio de medianoche". Y detalle atendible: Nabokov iba a poder enseñar lo que se le antojara además de ser jefe del Departamento de Literatura Rusa. Así, Nabokov propone "una suerte de curso acerca de los grandes libros y conversación estimulante que pueda incluir tanto a la Biblia como a T. S. Eliot" y en una carta a Thomas Bergin, titular de la cátedra de Literatura explica: "La idea será un curso en dos partes funcionando la una como el eco de la otra. Escritores (Maestros, Contadores de Historias, Hechiceros) y Lectores (Buscadores de Conocimiento, Espectáculo, Magia). Por supuesto que no tengo más que un torpe borrador del plan general. Mi intención es la de incluir escritores de varios países y categorías. Mi cabeza habla inglés, mi corazón habla ruso y mi oído es francés. No se preocupe. Yo me las voy a arreglar".

TRES La evidencia incontestable de estos tres contundentes volúmenes –reeditados ahora por Ediciones B y donde se analizan textos de Jane Austen, Charles Dickens, Gustave Flaubert, Robert Louis Stevenson, Marcel Proust, Franz Kafka, James Joyce, Nikolai Gógol, Iván Turguéniev, Fiódor Dostoyevski, León Tolstoi, Antón Chéjov, Máximo Gorki y Cervantes– es que Nabokov "se las arregló" sin traicionarse y, de paso, escribió su autobiografía rusa (*Habla, memoria* cuya segunda parte, *Habla, América,* nunca escribió), varios de sus mejores cuentos (publicados por *The New Yorker*) y empezó y terminó una novela destinada a cambiar para siempre tanto su vida como la historia de la literatura norteamericana. Sus alumnos lo iban a extrañar demasiado (entre los muchos que seguían sus clases como si se trataran de parte de una religión se contaba un muy joven Thomas Pynchon) y sus compañeros de trabajo un poco menos: ningún otro profesor en Cornell monitoreaba suspropios exámenes (tarea de estudiantes graduados), ningún otro profesor insistía en el uso de la pluma fuente por encima del bolígrafo, ningún otro profesor hacía las preguntas que hacía Nabokov pero ninguno tenía las respuestas de Nabokov.

Muchos años después de haber dado su primera clase y escrito su nombre en el pizarrón y, seguro, haber dedicado demasiado tiempo a explicar su fonética, Nabokov apuntaba en la entrada de su diario correspondiente al 6 de diciembre de 1953: *"Terminé* Lolita *iniciado exactamente cinco años atrás".* Después sonrió y –era una de esas sonrisas capaces de durar para siempre– se sentó a esperar la llegada de los fotógrafos.

LAS SIETE DIFERENCIAS

Dolores Graña

La Heredera

Qué quedó y qué cambió de la novela de Henry James en la película dirigida por Agnieszka Holland e interpretada por Jennifer Jason Leigh, Albert Finney y Ben Chaplin.



1 * *La heredera* cuenta la historia de Catherine Sloper, una poco agraciada chica de mucho dinero, que se enamora de Morris Townsend, un muy agraciado chico sin dinero. Ahora bien, en la novela de James –en *cualquier novela de James– las cosas suelen ser un poco más ambiguas.*

2 * En el libro, Catherine Sloper es "tímida, vulgar, sosa y apacible". La heredera de Jason Leigh es tímida y tiene mal gusto en materia de vestuario. Pero no es "imperturbablemente buena". La Catherine de Leigh es casi una heroína romántica. Si es mérito del guión o de la naturaleza por lo general *psycho* del método actoral de Jason Leigh, nunca se sabrá.

3 * La tía de Catherine es evidentemente una caricatura y una de las últimas causantes de la desventura de la protagonista. Pero en donde Maggie Smith es puro moñito, hebillas y sentimentalismo barato, en el libro Lavinia es la encarnación de la máxima "de buenas intenciones está empedrado el camino del infierno".

4 * "Un médico brillante que en tres años pierde a su mujer y a un hijo quizá no deba sorprenderse de ver puesto en entredicho sus afectos." Este es el fundamento que rige la relación entre Catherine y su padre en la novela. En el film, Albert Finney ejercita el sarcasmo contra Jason Leigh sin dar demasiada cuenta de las razones del rechazo.

5 * En la escena en que el cazafortunas Townsend decide dejar a Catherine al averiguar que ha sido desheredada, Holland respeta casi *en su totalidad los diálogos de la novela.* Pero el personaje de Ben Chaplin parece bastante menos decidido que su equivalente literario a la hora de dejarla. Townsend sufre, llora, se apiada y logra salir relativamente bien parado.

6 * La película de Holland decide obviar la tortuosa relación entre padre e hija en favor de una suerte de equiparación de la pareja según los postulados hollywoodenses: Catherine no puede ser *tan* fea ni *tan* insulsa porque si no se corre el peligro de perder espectadores por esas cosas de la bendita identificación.

7 * Una diferencia recurrente en las adaptaciones de novelas siglo XIX es el agregado de escenas más o menos explícitamente sexuales (ver, también, la reciente adaptación fílmica y *hard-core* de *Las alas de la paloma*). En James, los encuentros de Catherine y Morris se conducen según las más estrictas normas de decoro donde, a lo sumo, alguien "como signo memorable rodeó su talle y le robó un beso".